പ്രബന്ധ സംഗ്രഹം

മിത്തുകളെ സാഹിത്യനിർമ്മിതിയ്ക്ക് ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ള പ്രമുഖനായ എഴുത്തുകാരനാണ് എം.ടി. വാസുദേവൻനായർ. വടക്കൻപാട്ടിലെയും, ഐതിഹ്യത്തിലെയും, ഇതിഹാസത്തിലെയും, അറബിക്കഥകളിലെയുമെല്ലാം മിത്തുകളെ പൊളിച്ചെഴുതിയാണ് യഥാക്രമം ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ, പെരുന്തച്ചൻ, വൈശാലി, ദയ എന്നീ തിരക്കഥകൾ എം.ടി. രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. വൈരുദ്ധ്യങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സംഘർഷം ശക്തമായ രീതിയിൽ ആവിഷ്കരിക്കാൻ മിത്തുകളിൽ എം.ടി. വരുത്തിയ മാറ്റങ്ങളും കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകളും എത്രത്തോളമുണ്ടെന്നും, തിരക്കഥാരചനയ്ക്ക് ഇവ എത്രമാത്രം പ്രയോജനപ്പെട്ടു എന്നുമുള്ള അന്വേഷണമാണ് ഈ ഗവേഷണ പ്രബന്ധം. ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ, പെരുന്തച്ചൻ, വൈശാലി, ദയ എന്നീ നാലു തിരക്കഥകളെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ളതാണ് ഈ പഠനം.

മിത്തുകളുടെ സാമാന്യവലോകനമാണ് ഒന്നാമധ്യായത്തിൽ നടത്തുന്നത്. മിത്തുകൾക്ക് പണ്ഡിതന്മാർ നൽകുന്ന നിർവ്വചനങ്ങളും, അവയുടെ പരിമിതികളും നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. മിത്തുകളുടെ ഉത്ഭവത്തെപ്പറ്റിയുള്ള, പണ്ഡിതന്മാരുടെ അഭിപ്രായങ്ങളും ഇവിടെ നിരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. മാക്സ് മുള്ളർ, ജെ.ബി. ടെയ്ലർ, ഫ്രെയ്സർ, ആലൻഡൻസ് തുടങ്ങിയ പണ്ഡിതന്മാരാണ് ഇതിൽ പ്രമുഖർ. ഫ്രെയ്സർ, ആന്റലാങ്, മലിനോവിസ്കി, ലെവിസ്ട്രാസ്, റൊളാങ് ബാർത്ത് തുടങ്ങിയവർ പുരാവൃത്തങ്ങളുടെ ആഴം കണ്ടെത്താനും വിശദീകരിക്കാനും ശ്രമിച്ചവരാണ്.

മിത്തുകൾക്ക് സാഹിത്യത്തിലുള്ള പ്രാധാന്യത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചയും പ്രധാനപ്പെട്ടതാണ്. നാടോടിക്കഥാ പാരമ്പര്യത്തിലെ ശക്തമായൊരു കണ്ണിയാണ് മിത്തുകൾ. സാഹിത്യത്തിന്റെ ഉപാധി എന്ന നിലയിലാണ് ഇന്ന് മിത്തുകൾക്ക് പ്രസക്തി. മിത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുമ്പോഴും അവരിലൂടെ നമ്മുടെ ജീവിതം തന്നെയാണ് പ്രതിഫലിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. അതു കൊണ്ടാണ് മിത്തുകളുടെ പുനരാഖ്യാനം സാഹിത്യത്തിൽ ധാരാളമായി കാണുന്നത്.

മിത്തുകളുടെ വിപുലനമോ, പുനരവതരണമോ എന്ന നിലയിൽ ധാരാളം സാഹിത്യകാരന്മാർ മിത്തിനെ ഉപജീവിച്ചിട്ടുണ്ട്. തുളസീദാസ്, സൂർദാസ്, കബീർദാസ്, ചീരാമ കവി, കണ്ണശ്ശപ്പണിക്കർ തുടങ്ങിയവരും പ്രാചീന കവിത്രയവും, ആധുനിക കവിത്രയവും, ആധുനികകവികളും, കഥാകാരന്മാരും മിത്തിനെ സാഹിത്യനിർമ്മിതിക്ക് ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളവരാണ്.

മലയാളത്തിൽ കഥാഖ്യാനസ്വഭാവമുള്ള ആദ്യകാലകവിതകൾക്ക് പ്രമേയമായിത്തീർന്നത് പുരാവൃത്തങ്ങളാണ്. എഴുത്തച്ഛൻ, ചെറുശ്ശേരി, കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാർ എന്നിവരുടെ കവിതകളെല്ലാംതന്നെ പുരാവൃത്ത ബദ്ധമാണ്. ആധുനിക കാലത്തേയ്ക്ക് വരുമ്പോഴാണ് പ്രമേയപരമായ വ്യതിയാനം കാണാൻ കഴിയുന്നത്. ആധുനിക സാഹിത്യകാരന്മാർ ആത്മ സാക്ഷാത്ക്കാരത്തിനു വേണ്ടി മിത്തുകൾക്ക് പുതിയ അർത്ഥതലങ്ങൾ നൽകുന്നു.

മലയാളത്തിലെ ആധുനികകവിത്രയം എന്ന് അറിയപ്പെടുന്ന ആശാൻ, ഉള്ളൂർ, വള്ളത്തോൾ എന്നിവരുടെ കൃതികളിൽ പുരാവൃത്തബദ്ധങ്ങളായ പ്രമേയങ്ങളുണ്ട്. ആശാൻെറ സീതാകാവ്യം, ഉള്ളൂരിൻെറ കർണ്ണഭൂഷണം, പിംഗള, വള്ളത്തോളിൻെറ കൊച്ചുസീത, മഗ്ദലനമറിയം, ശിഷ്യനും മകനും തുടങ്ങിയ കൃതികളിൽ പുരാവൃത്തങ്ങളാണ് പ്രമേയം. വൈലോപ്പിള്ളിയുടെ 'ഗൾഫ് സ്റ്റേറ്റുകളോട്' എന്ന കവിതയിൽ കൃഷ്ണ കുചേലകഥ കൂട്ടിച്ചേർത്തത് സവിശേഷമായ ഒരർത്ഥ വിതാനത്തിലാണ്. അയ്യപ്പപണിക്കരുടെ 'മൃത്യുപൂജ', 'കുരുക്ഷേത്രം' തുടങ്ങിയ കവിതകളിൽ പുരാവൃത്തങ്ങളുടെ സമർത്ഥവും, സാർത്ഥകവുമായ സന്നിവേശമാണ് കാണുന്നത്.

കേരളപ്പഴമയുമായി ബന്ധപ്പെട്ട സുപ്രസിദ്ധമായ പെരുന്തച്ചൻകഥയിൽ നിന്നും ഊർജ്ജം സ്വീകരിച്ച മൂന്നു കവിതകൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ജി.ശങ്കരക്കുറുപ്പിൻെറ 'പെരുന്തച്ചൻ', വൈലോപ്പിള്ളിയുടെ 'തച്ചൻെറ മകൻ', വിജയലക്ഷ്മിയുടെ 'തച്ചൻെറ മകൾ' എന്നീ കവിതകൾ തച്ചൻകഥയുടെ വ്യത്യസ്ത പുനരാഖ്യാനങ്ങൾ കൂടിയാണ്. ജനഹൃദയങ്ങളിൽ ആഴത്തിൽ വേരോടിയിട്ടുള്ള പുരാവൃത്തങ്ങളെ പ്രമേയമായോ, ഉപാഖ്യാനമായോ ഇടശ്ശേരി സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'വരദാനം', 'അമ്പാടിയിലേയ്ക്ക് വീണ്ടും' തുടങ്ങിയ കവിതകൾ

ഉദാഹരണങ്ങളാണ്.

സി.വി.രാമൻപിള്ളയുടെ 'മാർത്താണ്ഡവർമ്മ' എന്ന നോവലിൽ കള്ളിയങ്കാട്ടു നീലിയുടെ കഥ പുരാവൃത്തമായി ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ഒരു പുരാവൃത്തത്തെ ഏറ്റവും സമർത്ഥമായി മലയാള നോവലിൽ ആദ്യമായി സന്നിവേശിപ്പിച്ചത് സി.വി. രാമൻ പിള്ളയാണ്. ഒ.വി.വിജയൻെറ 'ഖസാക്കിൻെറ ഇതിഹാസ'ത്തിൽ പുളിക്കൊമ്പിൽ കൂടിയിരിക്കുന്ന പോതിയുടെ കഥ ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. എൻ.മോഹനൻെറ 'ഇന്നലത്തെ മഴ', കെ.ബി. ശ്രീദേവിയുടെ 'അഗ്നിഹോത്രം' തുടങ്ങിയ കൃതികൾ പന്തിരുകുലത്തിൻെറ കഥയിൽ നിന്നും വികസിപ്പിച്ചെടുത്തിട്ടുള്ള ഇതിവൃത്തങ്ങളാണ്.

സമുദായമനസ്സിന്റെ അബോധതലങ്ങളിൽ ഏറ്റവുമധികം പ്രതികരണങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ മിത്തുകൾക്ക് കഴിയുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ടാണ് എഴുത്തുകാർ മിത്തുകളെ സൃഷ്ടിക്കുകയും, മിത്തുകളെ ഉപജീവിച്ച് പുനരാഖ്യാനങ്ങൾ നിർവ്വഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത്.

ഒന്നാമധ്യായത്തിൽ നിന്നും ഉരുത്തിരിയുന്ന വസ്തുതകളെ ഇങ്ങനെ സംഗ്രഹിക്കാം. പ്രകൃതിയിലെ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളുടെ സമീകരണത്തിനും, ബോധപരമായ നവീകരണത്തിനുമുള്ള മാർഗ്ഗമാണ് മിത്തുകൾ. പ്രാചീനരുടെ അപൂർവ്വയുക്തി ചിന്തയിൽ നിന്നാണ് മിത്തുകൾ ജന്മം കൊണ്ടിട്ടുള്ളത്. സമൂഹസ്വപ്നമാണ് മിത്തുകളുടെ ലോകം. അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ, പ്രതിരൂപങ്ങൾ, ശാസ്ത്രം, മതം, ചരിത്രം എന്നിവയുമായി മിത്തിന് ബന്ധമുണ്ട്. എല്ലാ മതങ്ങളും അവയ്ക്ക് സ്വീകാര്യമായ വിധത്തിൽ മിത്തുകളെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. ദേശകാല വ്യത്യാസമില്ലാതെ മിത്തുകൾ സാഹിത്യത്തിൽ സുപ്രധാന ഘടകമായി നിലനിൽക്കുന്നു. കാവ്യസന്ദർഭങ്ങളെ പോഷിപ്പിക്കാനും, സമകാലിക പ്രശ്നങ്ങളെ വ്യാഖ്യാനിക്കാനും, ആത്മാവിഷ്ക്കരണം സാധ്യമാക്കാനും മിത്തുകൾ പ്രയോജനപ്പെടുന്നു.

മിത്തുകളുടെ ഘടന ദൃഢബദ്ധമല്ല. പുതിയ പുതിയ അർത്ഥ കൽപ്പനകൾ ഉൾക്കൊള്ളാനുള്ള വഴക്കം അവയ്ക്കുണ്ട്. പുതിയ കലാസാഹിത്യ സൃഷ്ടികൾക്ക് ശക്തമായ പ്രേരണയായി നിലകൊള്ളുകയും ചെയ്യുന്നു. സമൂഹത്തിൽ മിത്തുകൾക്ക് ലഭിച്ചിട്ടുള്ള വ്യാപകമായ പ്രചാരം അവയുടെ സജീവതയെ സൂചിപ്പിക്കുന്നു. അനുഷ്ഠാനത്തിൻെറ

പവിത്രതയും, വിശ്വാസ സംഹിതയുടെ കരുത്തുമുള്ള കഥകളാണ് മിത്തുകൾ. മിത്തിക് യുഗം ഓരോ ജനതയുടെയും നഷ്ടപ്പെട്ട ഭൂമികയാണ്; മാത്രമല്ല, മൺമറഞ്ഞ പ്രാചീന സർഗ്ഗാത്മകതയുടെ സാക്ഷ്യങ്ങളുമാണ്. മിത്തുകളുടെ പുനരാവിഷ്കൃത ലോകം രീതി വൈവിധ്യസമ്പന്നമാണ്.

രണ്ടാമധ്യായത്തിൽ തിരക്കഥ എന്താണെന്നും, വിവിധ ചലച്ചിത്രകാരന്മാരുടെ തിരക്കഥാ രചനരീതികളെങ്ങനെയെല്ലാമെന്നും അവരുടെ കാഴ്ചപ്പാടുകളെന്തെല്ലാമെന്നുമാണ് നിരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നത്. തിരക്കഥയാണ് സിനിമയുടെ അടിസ്ഥാനമെന്ന് എല്ലാ ചലച്ചിത്ര പണ്ഡിതന്മാരും അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഒരു കഥ, സിനിമയെന്ന ദൃശ്യകലാ മാധ്യമത്തിന്റെ ഘടകങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ച് ദൃശ്യവത്കരണം മുൻനിർത്തിപറയുമ്പോൾ തിരക്കഥയാകുന്നു. വാചികമായ ആശയവിനിമയത്തേക്കാൾ അവാചികമായ രൂപവിന്യാസത്തിനാണ് സിനിമയിൽ പ്രാധാന്യം.

പ്രഗത്ഭരായ ചില ചലച്ചിത്രകാരന്മാരുടെ തിരക്കഥാ വീക്ഷണങ്ങൾ ഈ അധ്യായത്തിൽ ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്. സാഹിത്യകൃതിയെന്ന നിലയിൽ തിരക്കഥയ്ക്കുള്ള സ്ഥാനവും ഇവിടെ ചർച്ചാ വിഷയമാകുന്നുണ്ട്. പടിഞ്ഞാറൻ നാടുകളിൽ തിരക്കഥയ്ക്ക് വലിയ പ്രാമുഖ്യമാണുള്ളത്. ഈ അടുത്ത കാലം വരെ തിരക്കഥയെ ഒരു മൂന്നാംകിട സാഹിത്യമായാണ് നാം കരുതിയിരുന്നത്. തിരക്കഥ സ്വതന്ത്രമായ ഒരു സർഗ്ഗ പ്രക്രിയ അല്ല എന്ന വിശ്വാസമാണ് അതിനുകാരണം. ആദ്യകാല മലയാള തിരക്കഥാകൃത്തുക്കൾ പലരും സംഭാഷണ രചയിതാക്കൾ മാത്രമായിരുന്നു. മുൻകൂട്ടി നിശ്ചയിച്ച ഫോർമുലകൾ അനുസരിച്ച് ഇത്ര നൃത്തഗാനങ്ങൾ, ഇത്രസംഘട്ടനം, ഇത്ര കുതിരയോട്ടം എന്നൊക്കെ പട്ടിക തയ്യാറാക്കി അതനുസരിച്ച് സംഭാഷണങ്ങൾ എഴുതിച്ചേർക്കുകയായിരുന്നു അവരുടെ ജോലി.

മലയാള സിനിമ ജീവിതവുമായി ഗാഢബന്ധം പുലർത്തിയത് പി. ഭാസ്കരൻ, എം.ടി. വാസുദേവൻ നായർ, പി. പത്മരാജൻ തുടങ്ങിയ എഴുത്തു കാരുടെ വരവോടെയാണ്. 1930 ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ 'വിഗതകുമാരനി'ൽ ആരംഭിക്കുന്ന മലയാള സിനിമയുടെ ചരിത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചയും ഈ അധ്യായത്തിലുണ്ട്.

ഈ അധ്യായത്തിന്റെ അവസാന ഭാഗത്ത് എം.ടി.യുടെ തിരക്കഥാരചനാ രീതികളെക്കുറിച്ച് പ്രതിപാദിക്കുന്നു. തിരക്കഥയെ സർഗ്ഗാത്മ സാഹിത്യ സൃഷ്ടിയാക്കി ത്തീർത്ത എഴുത്തുകാരനാണ് എം.ടി. വാസുദേവൻ നായർ. നാടകത്തിനും, സാഹിത്യത്തിനും അപ്പുറത്ത് സിനിമയ്ക്ക് സ്വന്തമായൊരു ശൈലിയും, വ്യാകരണവുമുണ്ടെന്ന് എം.ടി. മനസ്സി ലാക്കിയിരുന്നു. എം.ടി. യുടെ വരവോടെയാണ് സിനിമ എഴുത്തുകാരന്റെ പേരിൽ അറിയപ്പെടാൻ തുടങ്ങിയത്.

ചലച്ചിത്ര ലോകത്തെ പല എഴുത്തുകാർക്കും ഇല്ലാതെ പോയത് അനുഭവങ്ങളുടെ തീക്ഷ്ണതയാണ്. മനസ്സിൽ നിന്ന് കടലാസ്സിലേയ്ക്ക് ഇറങ്ങി വരുന്ന അക്ഷരങ്ങളിൽ ആത്മ വ്യഥയും ആത്മാവിഷ്ക്കാരവുമില്ല. ക്രിയാത്മകതയേക്കാൾ സാങ്കേതികതയ്ക്ക് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പാതി സാങ്കേതികമായ തിരക്കഥയെ സാഹിത്യ ത്തിൻെറ തലത്തിലേയ്ക്ക് ഉയർത്തിയ എഴുത്തുകാരനാണ് എം.ടി. വാസുദേവൻ നായർ. മലയാളത്തിൽ തിരക്കഥയ്ക്ക് ഒരു സാഹിത്യകൃതിയെന്ന നിലയ്ക്കുള്ള മാന്യതയും, അന്തസ്സും ലഭിച്ചത് എം.ടി.യുടെ തിരക്കഥാ രചനകൾ പുസ്തകരൂപത്തിൽ ആയതോടെയാണ് .

രണ്ടാമധ്യായത്തിലെ പ്രധാന ആശയങ്ങളെ ഇങ്ങനെ സംഗ്രഹിക്കാം. ജനങ്ങളെ ഏററവും അധികം ആകർഷിക്കുന്ന പ്രായം കുറഞ്ഞ ദൃശ്യകലാരൂപമാണ് ചലച്ചിത്രം. ചലച്ചിത്രത്തിൻെറ രംഗപാഠം അഥവാ അടിസ്ഥാനം തിരക്കഥയാണ്. തിരശ്ശീലയ്ക്ക് യോജിക്കുന്ന വിധത്തിൽ കഥയെ മാററിയെടുക്കുന്നതിനാണ് തിരക്കഥാ രചന എന്നു പറയുന്നത്. ചലച്ചിത്രകാരന്മാർക്ക് തിരക്കഥയെക്കുറിച്ച് വ്യത്യസ്തമായ കാഴ്ചപ്പാടാണുള്ളത്. പ്രഗത്ഭരായ എല്ലാ ചലച്ചിത്രകാരന്മാരും പൂർണ്ണമായി തയ്യാറാക്കിയ തിരക്കഥയോടു കൂടി സിനിമ ചെയ്യുന്നവരാണ്, ചിത്രീകരണ സ്ഥലത്തു വച്ച് തിരക്കഥ എഴുതി പൂർത്തിയാക്കുന്നവരും ഉണ്ട്. സംവിധായകൻ തന്നെ തിരക്കഥ എഴുതിയാലേ ശരിയാവൂ എന്ന് വിശ്വസിക്കുന്നവരും ഉണ്ട്. ചുരുക്കത്തിൽ മുൻകൂട്ടി നിശ്ചയിച്ച മാർഗ്ഗങ്ങളോ, സങ്കേതങ്ങളോ തിരക്കഥാകൃത്തിനെ ഭരിക്കുന്നില്ല. സാഹിത്യവുമായുള്ള ബന്ധമാണ് മറ്റിന്ത്യൻ ഭാഷകളിൽ നിന്ന് മലയാള സിനിമയെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നത്. അയഥാർത്ഥമായ

കാര്യങ്ങൾക്ക് യഥാർത്ഥ്യ പ്രതീതി നൽകാനും, ബിംബങ്ങൾ ധാരാളം ഉപയോഗിക്കാനുമുള്ള കഴിവാണ് മററ് സാഹിത്യരൂപങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് സിനിമയ്ക്കുള്ള മേന്മ. അറുപതുകളിൽ കുറെയേറെ നല്ല ചിത്രങ്ങൾ മലയാളത്തിൽ പിറന്നത് എം.ടി.വാസുദേവൻ നായരുടെ തൂലികയിലൂടെയാണ്. നാടകത്തിനും, സാഹിത്യത്തിനുമപ്പുറത്ത് സിനിമയ്ക്ക് സ്വന്തമായ വ്യാകരണവും, ശൈലിയുമുണ്ട് എന്ന് എം.ടി തെളിയിച്ചു. മലയാളത്തിൽ തിരക്കഥയ്ക്ക് ഒരു സാഹിത്യകൃതിയുടെ മാന്യതയും, അന്തസ്സും ലഭിച്ചത് എം.ടി.യുടെ ചലച്ചിത്ര രചന പുസ്തക രൂപത്തിൽ ആയതോടെയാണ്.

മൂന്നാമധ്യായത്തിൽ ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ എന്ന തിരക്കഥയെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനമാണുള്ളത്. മിത്തിന്റെ പുന:സൃഷ്ടി ഈ തിരക്കഥയിൽ ഏതു വിധമാണ് എം.ടി. നടത്തിയിട്ടുള്ളത് എന്നുള്ള വിശദമായ പഠനമാണ് ഈ അധ്യായം.

വടക്കൻ പാട്ടുകൾ ഒരു കാലഘട്ടത്തിലെ ജനകീയ സാഹിത്യമാണ്. തലമുറകളിൽ നിന്നും തലമുറകളിലേയ്ക്ക് പകർന്നപ്പോൾ ഈ കൃതിയിൽ ഗായകരുടെ മനോധർമ്മം കൂട്ടലും കിഴിക്കലുമൊക്കെ നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ എഴുതിയപ്പോൾ എം.ടി. വാസുദേവൻ നായർ പാട്ടുവഴക്കത്തിൽ നിന്നും വേറിട്ട്, വ്യാഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യം എടുക്കുകയുണ്ടായി. അങ്ങനെയാണ് അവഗണിക്കപ്പെട്ടവരുടേയും, സ്നേഹം നിഷേധിക്കപ്പെട്ടവരുടേയും കഥ എന്ന നിലയ്ക്ക് ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ എന്ന തിരക്കഥയെ മാറ്റിയെടുക്കുവാൻ എം.ടിക്ക് കഴിഞ്ഞത്.

മൂലകഥയിൽ നിന്ന് തിരക്കഥയിൽ എത്തിയപ്പോഴുള്ള മാറ്റങ്ങളും, കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകളും ഇവിടെ പരിശോധിക്കപ്പെടുന്നു. ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ എന്ന തിരക്കഥയിൽ മിത്തിന്റെ സാമൂഹ്യവൽക്കരണത്തിന് സഹായകമായ വിധത്തിൽ കഥാപാത്രങ്ങളെയും, അവരുടെ സംഭാഷണങ്ങളേയും എം.ടി. എങ്ങനെ രൂപപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു എന്നതും നിരീക്ഷണ വിധേയമാകുന്നു. ചന്തു, അരിങ്ങോടർ, കണ്ണപ്പച്ചേകവർ, ആരോമൽച്ചേകവർ, ഉണ്ണിയാർച്ച, കുഞ്ഞി, കുട്ടിമാണി, കുഞ്ചുണ്ണൂലി തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങളെ സൂക്ഷമമായി നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്.

മിത്തുകൾ കാലത്തിൻെറ കല്ലച്ചുകളാണ്. മനുഷ്യ സമുദായത്തിൻെറ ആശകളും, പ്രതീക്ഷകളും മിത്തുകളിൽ ജന്മം കൊള്ളുന്നു. നൂറ്റാണ്ടുകളിലൂടെ, തലമുറകളായി കൈമാറി വന്ന വടക്കൻ പാട്ടുകൾ വീരഗാഥകളെന്ന പോലെ വ്യക്തികളുടെ മോഹങ്ങളും, മോഹഭംഗങ്ങളും ഒററപ്പെട്ട ചെറുത്തു നിൽപ്പുകളും പ്രതിഷേധങ്ങളുമൊക്കെ പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നവയാണ്. ദാമ്പത്യത്തകർച്ച അനുഭവിക്കുന്നവരുടെ ഒരു വലിയ ലോകം 'ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ'യിൽ ദർശിക്കാനാവും. സ്നേഹിച്ചു എന്നു കരുതിയവർ പോലും സമ്പത്തിൻെറ തിളക്കം കാണുമ്പോൾ എല്ലാം ഉപേക്ഷിക്കാൻ തയ്യാറാവുന്നു. ഒടുവിൽ സ്വന്തം അവസ്ഥയിൽ ദുഃഖിക്കുകയും, എല്ലാറ്റിനെയും വെറുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. സമൂഹത്തിലെ ബാഹ്യസംഭവങ്ങൾ അപ്രധാനമാവുകയും, വ്യക്തിയുടെ ആന്തരലോകം സൂക്ഷ്മമായി അനാവൃതമാവുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ ചെറിയ ചെറിയ കാര്യങ്ങളിൽ സന്തോഷിക്കുകയും, സങ്കടപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെ നാം കാണുന്നു. ആഴത്തിലിറങ്ങി നോക്കുമ്പോൾ 'ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ' ആ കാലഘട്ടത്തെ ശരിക്കും അടയാളപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്.

മൂന്നാമധ്യായത്തിൽ നിന്നും ഉരുത്തിരിയുന്ന വസ്തുതകളെ ഇങ്ങനെ സംഗ്രഹിക്കാം. ആധുനിക ജീവിതത്തിന്റെ സങ്കീർണ്ണ സമസ്യകളെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ മിത്തുകൾക്ക് ശക്തിയുണ്ട് എന്ന് ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ തെളിയിക്കുന്നു. തലമുറകളിൽ നിന്നും, തലമുറകളിലേയ്ക്ക് പകർന്നു കിട്ടിയ ജനകീയസാഹിത്യമാണ് വടക്കൻ പാട്ടുകൾ. പാട്ടുവഴക്കത്തിൽ നിന്ന് വേറിട്ട വ്യാഖ്യാനത്തിന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യം എടുത്തുകൊണ്ടാണ്. എം.ടി. ഈ തിരക്കഥ രചിച്ചിരിക്കുന്നത്. ചതിയൻ എന്ന് മുദ്രകുത്തപ്പെട്ട ചന്തു ആരേയും ചതിച്ചി ട്ടില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല, ജീവിതത്തിൽ ഉടനീളം ചതിക്കപ്പെടുകയായിരുന്നെന്നും എം.ടി. സ്ഥാപിച്ചു. അതിന് എം.ടിയെ സഹായിച്ചത് വടക്കൻപാട്ടിലെ പാടിപ്പതിയാത്ത ചില സത്യങ്ങളാണ്. ചന്തുവിന്റെ ജീവിതത്തിലെ ഏറ്റവും തീക്ഷ്ണമായ വൈകാരികാനുഭവം ഉണ്ണിയാർച്ചയോടുള്ള പ്രണയാഭിനിവേശമാണ്. അതു ചതിയിലൂടെ അട്ടിമറിച്ചവർ തന്നെയാണ് യഥാർത്ഥ ചതിയന്മാർ എന്ന് എം.ടി. ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. ദാമ്പത്യത്തകർച്ച അനുഭവിക്കുന്നവരുടെ ഒരു വലിയ ലോകം ഈ കൃത്യത്തിൽ കാണാം. ആർക്കോ വേണ്ടി അങ്കം വെട്ടി ജീവിക്കാൻ ബാധ്യസ്ഥരായ

ചേകവന്മാരിൽ ചാവേർ പടയാളികളുടെ മനസ്സുകാണാൻ ഈ തിരക്കഥയിലൂടെ കഴിയുന്നു എന്നതാണ് ഏറ്റവും പ്രധാനം.

നാലാമധ്യായത്തിൽ പെരുന്തച്ചൻ എന്ന തിരക്കഥയെക്കുറിച്ചാണ് പ്രതിപാദിക്കുന്നത്. മിത്തിന്റെ പുന:സൃഷ്ടി ഈ തിരക്കഥയിൽ ഏതുവിധമാണ് നടത്തിയിട്ടുള്ളതെന്ന പഠനമാണത്.

പെരുന്തച്ചന്റെ കഥ ഒരു ഐതിഹ്യമാണ്. പെരുന്തച്ചനിലെ മിത്തിനെ ഒരു കലാകാരന്റെ എല്ലാ സ്വാതന്ത്ര്യത്തോടും കൂടി എം.ടി. മറ്റൊരു വഴിക്ക് വ്യാഖ്യാനിക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. പെരുന്തച്ചൻ മകനെ ഉളി വീഴ്ത്തി കൊന്നു എന്നത് ഒരു ഐതിഹ്യമാണ്. ഈ ഐതിഹ്യത്തിന്റെ പിന്നിലേയ്ക്ക് പോകുമ്പോൾ എന്തു കൊണ്ട് അച്ഛൻ മകനെ ഉളി വീഴ്ത്തി കൊന്നു എന്നൊരു ചോദ്യമുണ്ടാകുന്നു. തൊഴിലിലുള്ള കിടമത്സരം മൂലം എന്ന ലളിതമായ ഉത്തരം എഴുത്തുകാരനെ തൃപ്തനാക്കുന്നില്ല. അതിലേക്കുള്ള കൂടുതൽ അന്വേഷണം എഴുത്തുകാരനെ പുതിയൊരു വ്യാഖ്യാനത്തിന് പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. എന്തുകൊണ്ട് ഗുരുവും അച്ഛനുമായ പെരുന്തച്ചൻ മകനോട് അങ്ങനെ ചെയ്തു എന്ന ചോദ്യത്തിന് പെരുന്തച്ചൻ എന്ന തിരക്കഥയിലൂടെ എം.ടി. യുക്തിസഹമായ മറുപടി നൽകുന്നു.

അച്ഛൻ മകനെ ഉളി വീഴ്ത്തിക്കൊന്നു എന്ന മിത്തിനെ എം.ടി. മാറ്റിമറിക്കുന്നില്ലെങ്കിലും, ആ സംഭവത്തിലേക്ക് എത്തിച്ചേരാൻ സഹായകമായ വിധത്തിൽ മിത്തിൽ ചില ഭേദഗതികൾ വരുത്തുന്നുണ്ട്. അവ എന്തൊക്കെയാണെന്ന വിശദമായ ചർച്ചയും ഇവിടെയുണ്ട്.

ആചാരങ്ങളേയും, അനുഷ്ഠാനങ്ങളേയും മുറുകെപ്പിടിക്കുന്ന പഴയ തലമുറയും, ഇതിനെയെല്ലാം വെല്ലുവിളിക്കുന്ന പുതിയ തലമുറയും തിരക്കഥയിലുണ്ട്. മിത്തിന്റെ പുറന്തോടുകൾ ഭേദിച്ച് എം.ടിയുടെ തിരക്കഥയിലൂടെ മണ്ണിലേയ്ക്ക് വന്ന കഥാപാത്രങ്ങളേയും, അവരുടെ സംഭാഷണങ്ങളേയും കുറിച്ച് ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്, ഈ അധ്യായത്തിൽ.

തലമുറകൾ തമ്മിലുള്ള വിടവിനെക്കുറിച്ചുള്ള നിരീക്ഷണവും ഇവിടെയുണ്ട്. പെരുന്തച്ചനും മകനും, മാമ്പറ്റ ഉണ്ണിത്തമ്പുരാനും മകളും ഇവരെല്ലാം വിശ്വാസപ്രമാണങ്ങളിൽ വൈരുദ്ധ്യം പുലർത്തുന്നവരാണ്. പെരുന്തച്ചൻ എന്ന തിരക്കഥയിൽ ബിംബങ്ങൾ ധാരാളമുണ്ട്.

പ്രകടമായ ബിംബങ്ങളും, അപഗ്രഥിച്ച് മനസ്സിലാക്കേണ്ടി വരുന്ന ബിംബങ്ങളുമുണ്ട് ഈ തിരക്കഥയിൽ. പെരുന്തച്ചൻ എന്ന തിരക്കഥയിൽ എം.ടി. മിത്തിനെ പുനരാഖ്യാനം ചെയ്തപ്പോൾ കഥയും, കഥാപാത്രങ്ങളും കൂടുതൽ ഈടുറ്റതായിത്തീർന്നുവെന്ന് ഈ അധ്യായത്തിൽ സമർത്ഥിക്കുന്നു.

വിശ്വാസപ്രമാണങ്ങളിൽ വൈരുദ്ധ്യം പുലർത്തുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളാണ് തിരക്കഥയിൽ ഉള്ളത്. ഈ വൈരുദ്ധ്യമാണ് സംഘർഷത്തിന് കാരണമാകുന്നത്. ഒരുവശത്ത് പെരുന്തച്ചനും, ഉണ്ണിത്തമ്പുരാനും, മറുവശത്ത് കണ്ണനും, കുഞ്ഞിക്കാവുമാണ് ഉള്ളത്. പഴയ തലമുറ ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്ന വിശ്വാസപ്രമാണങ്ങളെ പുതിയ തലമുറ ചോദ്യം ചെയ്യുകയും, വെല്ലു വിളിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പെരുന്തച്ചൻെറ ഉള്ളിൽ പഴകി പതിഞ്ഞുപോയ ചില വിശ്വാസങ്ങളെയും, ആചാരങ്ങളെയും മകൻ പറിച്ചെറിയാൻ ശ്രമിച്ചപ്പോഴുണ്ടായ നീറ്റലും പിടച്ചിലുമാണ് മകൻെറ നേരെ ആയുധം പ്രയോഗിക്കാൻ പെരുന്തച്ചനെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. പെരുന്തച്ചനും, മകനും, തമ്പുരാനും, മകളുമെല്ലാം ഒരു മേൽക്കൂരയ്ക്കു കീഴിൽ വസിക്കുമ്പോഴും മനസ്സുകൊണ്ട് ധ്രുവങ്ങളുടെ അകലം പാലിക്കുന്നവരാണ്.

നാലാമധ്യായത്തിലെ പ്രധാന ആശയങ്ങൾ ഇവയാണ്. പെരുന്തച്ചൻ കഥയിൽ നിന്നും ഊർജ്ജം സ്വീകരിച്ച നിരവധി കൃതികൾ മലയാളത്തിൽ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ അതിൻെറ കർത്താക്കളെല്ലാം മിത്തിനെ തങ്ങളുടെ രചനക്കാവശ്യമായ രീതിയിൽ ഭാവനാപരമായി സമീപിക്കുക മാത്രമാണ് ചെയ്തത്. എം.ടി.യാവട്ടെ, മിത്തിനെ ഭാവനാത്മകമായി പുന:സൃഷ്ടിക്കുക മാത്രമല്ല, മിത്തിലെ യുക്തിയില്ലായ്മയ്ക്ക് യുക്തി കണ്ടെത്തുകയും അതിനെ കരുത്തുറ്റതാക്കുകയും ചെയ്തു. എന്തു കൊണ്ടാണ് പെരുന്തച്ചൻ മകനെ ഉളി വീഴ്ത്തിക്കൊന്നത് എന്ന ചോദ്യത്തിനാണ് എം.ടി. തിരക്കഥയിൽ ഉത്തരം കണ്ടെത്തുന്നത്.

പെരുന്തച്ചൻ മകനെ ഉളി വീഴ്ത്തി കൊന്നു എന്ന മിത്തിനെ എം.ടി. മാറ്റി മറിക്കുന്നില്ല. എങ്കിലും, ആ സംഭവത്തിലേയ്ക്ക് എത്തിച്ചേരാൻ സഹായകമായ വിധത്തിൽ മിത്തിൽ ചില ഭേദഗതികൾ വരുത്തുന്നു. പ്രധാനമായും പെരുന്തച്ചൻെറ മകൻ കണ്ണനും, തമ്പുരാൻെറ മകൾ കുഞ്ഞിക്കാവും തമ്മിലുള്ള പ്രണയബന്ധമാണ് ദുരന്തത്തിൽ കലാശിക്കാൻ ഇടയാക്കിയത്.

തിരക്കഥയിലെ രണ്ടു നമ്പൂതിരി കഥാപാത്രങ്ങൾ, ഏറെ ശ്രദ്ധേയമാണ്. നമ്പൂതിരി സമുദായത്തെ ആകമാനം എം.ടി നോക്കി കണ്ടതിൻെറ ഫലമാണ് ഈ കഥാപാത്രങ്ങൾ. തികഞ്ഞ ദാരിദ്ര്യം മൂലം കോവിലകങ്ങളിൽ തമ്പുരാട്ടിമാരുടെ കൂട്ടിരിപ്പുകാരനായി അവഹേളനം അനുഭവിക്കുന്ന മാമ്പററ ഉണ്ണിത്തമ്പുരാനും, ഏർപ്പെടുന്ന എല്ലാ മേഖലകളിലും അധീശത്വം നേടാൻ ശ്രമിക്കുന്ന നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിൻെറ പ്രതിനിധിയായ നീലകണ്ഠൻ നമ്പൂതിരിയും. ആത്മസംഘർഷം അനുഭവിക്കുന്നവരാണ് ഇതിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ. തലമുറകൾ തമ്മിലുള്ള വിടവാണ് സംഘർഷത്തിനു കാരണമാകുന്നത്. പെരുന്തച്ചനും, ഉണ്ണിത്തമ്പുരാനും നേരെ കണ്ണനും കുഞ്ഞിക്കാവും ഉത്തരം മുട്ടിക്കുന്ന ചോദ്യശരങ്ങളാണ് എയ്യുന്നത്. അങ്ങനെ സമകാലിക ജീവിതത്തെ വിമർശന വിധേയമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

എല്ലാവരിൽ നിന്നും സ്നേഹം കൊതിച്ച പെരുന്തച്ചൻ ഒടുവിൽ എല്ലാം നഷ്ടപ്പെട്ട് ആത്മഹത്യയിൽ അവസാനിക്കുന്നു. ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥയിലെ ചന്തുവിൻെറ അവസ്ഥയും ഇതു തന്നെയായിരുന്നല്ലോ. മിത്തിൽ നിന്നും ഇതിവൃത്തം സ്വീകരിച്ച് തിരക്കഥ എഴുതിയ എം.ടി, ആ മിത്തിലെ ചോദ്യങ്ങൾക്കും, സംശയങ്ങൾക്കും ഉത്തരം കണ്ടെത്തുകയും അവിശ്വസനീയമായ പെരുന്തച്ചൻ കഥയെ അങ്ങനെ വിശ്വസനീയമാക്കി തിരക്കഥയിലൂടെ ദൃശ്യവൽക്കരിച്ചു.

അഞ്ചാമധ്യായത്തിൽ വൈശാലി എന്ന തിരക്കഥയെക്കുറിച്ചാണ് ചർച്ച ചെയ്യുന്നത്. മിത്തിന്റെ പുന:സൃഷ്ടി ഈ തിരക്കഥയിൽ ഏതുവിധമാണ് എം.ടി. കൈകാര്യം ചെയ്തിട്ടുള്ളത് എന്നതിന്റെ വിശദമായ പഠനമാണത്.

ഋശ്യശൃംഗന്റെ കഥയിലെ, വ്യാസന്റെ മൗനത്തിന് എം.ടി. നൽകിയ വ്യാഖ്യാനമാണ് വൈശാലി എന്ന തിരക്കഥ. വളരെ പൗരാണികമായ ഋശ്യശൃംഗന്റെ കഥ പറഞ്ഞപ്പോൾ അതിലുയർന്നു വന്നത്, അധികാരോത്സവങ്ങൾക്ക് കീഴെ അടിച്ചമർത്തപ്പെടുന്ന എക്കാലത്തേയും മനുഷ്യരുടെ പീഡിത സത്തയാണ്. പീഡനമനുഭവിക്കുന്ന സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ പ്രാതിനിധ്യപ്രകാശനത്തിലൂടെ വൈശാലി പുതിയൊരു മാനം തേടുകയും ചെയ്തു. അറിവും അധികാരവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം വൈശാലിയിൽ തെളിഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു. പ്രത്യയശാസ്ത്ര

സിദ്ധാന്തങ്ങളും, ധാർമ്മികതയും നീതി ബോധവുമെല്ലാം അധികാരത്തിന്റെ മുമ്പിൽ നിഷ്പ്രഭമാകുന്നത് ലോകത്തെവിടേയുമുള്ള കാഴ്ചയാണ്. ഇത് വർത്തമാനകാല പ്രശ്നമല്ല. ചരിത്ര ത്തിലും ഇത് കാണാം. ഇതിഹാസങ്ങളിലും, പുരാണങ്ങളിലും ഇമ്മട്ടിലുള്ള പ്രശ്നങ്ങൾ വേറെ വേറെ രൂപങ്ങളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു.

സ്ത്രീപക്ഷ രചനയെന്ന് വ്യക്തമായും പറയാവുന്ന കൃതിയാണ് വൈശാലി. സ്ത്രീകഥാപാത്ര കേന്ദ്രീകൃതമായാണ് കഥ മുന്നോട്ട് പോകുന്നത്. പുരാവൃത്തങ്ങളിലും, സാഹിത്യ ഭാവനയിലുമുള്ള സ്ത്രീകളുടെ സങ്കടാവസ്ഥ സരളമായ രീതിയിൽ ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിനോടൊപ്പം അതിനുള്ളിൽ നിന്നും വർത്തമാനകാലത്തിന്റെ മുഖച്ഛായകൾ തിരയുകയും ചെയ്യുന്നു. അതിനു വേണ്ടി എം.ടി. മൂലകഥയിൽ വരുത്തിയ മാറ്റങ്ങളും ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്.

പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങളുടെ നിത്യജീവിതത്തിൽ അനുഭവപ്പെടുന്ന മാതാപിതാക്കളുടെ അസാന്നിദ്ധ്യമോ, അഭാവമോ എം.ടി. കൃതികളുടെ ഒരു പ്രത്യേകതയാണ്. മാതാപിതാക്കളെ ചെറുപ്പത്തിലേ നഷ്ടപ്പെട്ടവർ, മാതാപിതാക്കളാരെന്ന് അറിയാത്തവർ, അച്ഛനാരെന്ന് അറിയാമെങ്കിലും ആ സ്നേഹവും, വാത്സല്ല്യവും നിഷേധിക്കപ്പെട്ടവർ, എന്നിങ്ങനെ പലതല ങ്ങളിലാണ് മാതൃ-പിതൃ അഭാവങ്ങൾ കാണുന്നത്. ഇവയെല്ലാം കഥാഘടനയിൽ പ്രാധാന്യമുള്ള കാര്യങ്ങളാണ്.

'വൈശാലി' എന്ന തിരക്കഥയിലെ കേന്ദ്രകഥാപാത്രമായ വൈശാലി ജീവിക്കുന്നത് ദാസിത്തെരുവിലാണ്, അച്ഛനാരെന്ന് അറിയാത്ത ആയിരങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ. തൻെറ പിതാവ് മഹാരാജാവാണെന്നറിയുമ്പോൾ, ആ അംഗീകാരം ലഭിക്കാൻ കഠിന പ്രയത്നമാണ് വൈശാലി നടത്തുന്നത്. ബ്രാഹ്മണ കുമാരനായ ചന്ദ്രാംഗദന് അച്ഛൻ മാത്രമേ ഉള്ളൂ. ലോമപാദ മഹാരാജാവിൻെറ വളർത്തു മകളായ ശാന്തയ്ക്ക് യഥാർത്ഥ അച്ഛനമ്മമാരുടെ സ്നേഹം കിട്ടിയില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല, രാജ്ഞിയുടെ സ്നേഹശൂന്യമായ പെരുമാറ്റം സഹിക്കേണ്ടിയും വരുന്നു.

ഏറ്റവും ശ്രദ്ധേയമായത് ഋശ്യശൃംഗൻെറ കാര്യമാണ്. ഋശ്യശൃംഗൻെറ ജനനം സ്ത്രീ

പുരുഷ ബന്ധത്തിൻെറ ഫലമല്ല. ബ്രഹ്മചാരിയായി ജീവിക്കാൻ ആഗ്രഹിച്ചയാളാണ് വിഭാണ്ഡകൻ. യാദൃച്ഛികമായി ഒരു സ്ത്രീയെ കണ്ടതിൻെറ ഫലമായി ബ്രഹ്മചര്യഭ്രംശമുണ്ടാവുകയും തൻെറ രേതസ്സ് പാഴായി പോകരുതെന്ന് കരുതി അത് ഒരു മാൻപേടയിൽ നിക്ഷേപിക്കുകയും ചെയ്തതിൻെറ ഫലമായാണ് ഋശ്യശൃംഗൻ ജനിച്ചത്. മാതാപിതാക്കളുടെ സ്വാഭാവികമായ അനുരാഗത്തിൻെറ ഫലമായിട്ടല്ല ഋശ്യശൃംഗൻ ജനിച്ചത്. അമ്മയാരെന്ന് ഋശ്യശൃംഗൻ ചോദിക്കുമ്പോൾ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചു കൊടുക്കാനോ, പറയാനോ, വിഭാണ്ഡകന് കഴിയുന്നില്ല. മൃഗത്തിൽ ജനിച്ച്, കാട്ടിൽ മൃഗങ്ങളോടൊപ്പം കഴിയേണ്ടി വന്ന അനുഭവം ഋശ്യശൃംഗനിൽ വല്ലാത്ത ഒരസ്വാസ്ഥ്യം സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നു. അനാഥത്വം നൽകിയ കയ്പേറിയ അനു ഭവങ്ങളാണ് ഇവരെയെല്ലാം വലുതായപ്പോഴും അസ്വസ്ഥരാക്കുന്നത്.

'വൈശാലി' എന്ന തിരക്കഥ ഒരു സ്ത്രീപക്ഷ രചനയായി നിലകൊള്ളുന്നു. അധികാര വർഗ്ഗത്തിൻെറ കീഴിൽ അടിച്ചമർത്തപ്പെട്ട മനുഷ്യരുടെ പീഡിതസത്തയാണ് ഇതിൽ വെളിപ്പെടുന്നത്. അറിവും, അധികാരവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം ചരിത്രാതീത കാലം മുതൽക്കു തന്നെയുള്ളതായി മനസ്സിലാക്കാം. അധികാരം സൃഷ്ടിക്കുന്ന വിഷമസന്ധികൾ സാധാരണക്കാരുടെ സ്വകാര്യതയെ തകർക്കുന്നു. മോഹഭംഗങ്ങൾക്കു വഴി തുറക്കുന്നു. മാനസിക സംഘർഷങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നു.

സ്ത്രീ സങ്കൽപ്പങ്ങളുടെ വിവിധ മുഖങ്ങൾ ഇവിടെ അനാവരണം ചെയ്യപ്പെടുന്നുണ്ട്. മിത്തിക് സങ്കൽപ്പത്തിലെ വിളഭൂമി മാത്രമല്ല സ്ത്രീ എന്ന് ഈ തിരക്കഥ തെളിയിക്കുന്നു. പ്രണയിനിയായും, അമ്മയായും ഉള്ള ഭാവങ്ങൾക്ക് കൂടുതൽ ശക്തി നൽകപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

മൂലകഥയിൽ ഋശ്യശൃംഗൻെറ വരവിനാണ് പ്രാധാന്യമെങ്കിൽ, തിരക്കഥയിൽ ഋശ്യശൃംഗനെ കൊണ്ടു വരാൻ പോയ വൈശാലിയുടെ അനാഥത്വത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം നൽകിയിരിക്കുന്നത്. പ്രധാന കഥാപാത്രങ്ങൾക്കെല്ലാം എം.ടി. പേര് നൽകിയിട്ടുണ്ടെങ്കിലും, പുരോഹിതന് മാത്രം പേര് നൽകിയില്ല. കാരണം അധികാരവർഗ്ഗത്തിൻെറ പ്രതിനിധിയാണയാൾ. രാജാവിൻെറ നിസ്സഹായത മുതലെടുത്തുകൊണ്ടാണ് അയാൾ പ്രവർത്തിക്കുന്നത്. തൻെറ അറിവിന്റെ ബലത്തിൽ അയാൾ അധികാരം കയ്യാളുകയാണ്.

സ്നേഹത്തിനും വാത്സല്യത്തിനും പരിഗണനയ്ക്കും വേണ്ടി കൊതിക്കുന്നവരുടെ വലിയ ലോകം ഈ തിരക്കഥയിൽ കാണാം. മാതാപിതാക്കളുടെ അസാന്നിദ്ധ്യവും, അഭാവവും സ്പഷ്ടമാണ്. ഈ ഭാവങ്ങളെയെല്ലാം കഥയ്ക്കു യോജിച്ച വിധത്തിലുള്ള ബിംബങ്ങളിലൂടെ എം.ടി. ആദ്യാവസാനം ആവിഷ്ക്കരിക്കുന്നുണ്ട്. ബ്രാഹ്മണരുടെ കാമത്തെ പാഴാക്കി കളഞ്ഞതിൻെറ ഫലമായുണ്ടായ വരൾച്ച മാറ്റാൻ, ഒരു മഹാമുനിയുടെ രേതസ്സ് പാഴായിപ്പോകാതെ മാൻപേടയിൽ നിക്ഷേപിക്കപ്പെട്ടതിന്റെ പരിണിത ഫലമായ ഒരു മുനികുമാരൻതന്നെ വേണ്ടിവന്നു.

മിത്തിൻെറ പുനരാഖ്യാനത്തിലൂടെ എക്കാലത്തുമുള്ള ചില മാനുഷിക പ്രതിസന്ധികളാണ് എം.ടി. ആവിഷ്കരിക്കുന്നത്. മിത്തുകളുടെ വർണ്ണപ്പൊലിമയിലേയ്ക്കല്ല വേദനിക്കുകയും ഒറ്റപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന സാധാരണ മനുഷ്യരുടെ ലോകത്തേയ്ക്കാണ്, കണക്കു കൂട്ടലുകൾ തെറ്റുന്നവരുടെ ലോകത്തേയ്ക്കാണ് എം.ടി കടന്നു ചെല്ലുന്നതും, നമ്മെ കൂട്ടി കൊണ്ടുപോകുന്നതും. അസാധാരണത്വം മുന്നിട്ടു നില്ക്കുന്ന മിത്തിനെ സാധാരണീകരണത്തിലേക്ക് കൊണ്ടുവന്ന എം.ടി, പുനരാഖ്യാനത്തിലൂടെ ചില പാഠങ്ങൾ ആസ്വാദകന് നല്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ആറാമധ്യയത്തിൽ ദയ എന്ന തിരക്കഥയെക്കുറിച്ചാണ് പഠനം നടത്തുന്നത്. എം.ടിയുടെ ബാലസാഹിത്യകൃതിയായ 'ദയ എന്ന പെൺകുട്ടി'യുടെ തിരക്കഥാരൂപമാണ് ദയ. ആയിരത്തിയൊന്നു രാവുകൾ എന്ന കഥാപരമ്പരയിലെ 'പണ്ഡിതയായ അടിമപ്പെണ്ണ്' എന്ന കഥയെ ദയ എന്ന തിരക്കഥയായി പുനരാഖ്യാനം ചെയ്യുമ്പോൾ മൂലകഥയിൽ എം.ടി. വരുത്തിയ മാറ്റങ്ങളും കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകളും ഈ അധ്യായത്തിൽ മുഖ്യമായി ചർച്ച ചെയ്യുന്നു.

സാഹിത്യത്തിലും സിനിമയിലും പ്രതിഭ തെളിയിച്ച എം. ടി. യുടെ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടാതെ പോയ ഒരു മുഖമാണ് ബാലസാഹിത്യകാരന്റേത്. എന്നാൽ എം.ടി.യുടെ ബാലസാഹിത്യ കൃതികൾ പരിശോധിച്ചാൽ, ചെറുകഥാകൃത്തും, നോവലിസ്റ്റും, തിരക്കഥാകൃത്തുമായ എം.ടി.യിൽ നിന്ന് അധികമൊന്നും വ്യത്യസ്തനല്ല ബാലസാഹിത്യകാരനായ എം.ടി.യെന്ന് മനസിലാക്കാനാവും.

വൈശാലിയേപ്പോലെ സ്ത്രീപക്ഷ രചനയെന്ന് നിസ്സംശയം പറയാവുന്ന കൃതിയാണ് ദയ. യജമാനനുവേണ്ടി സ്വയം വിൽക്കാൻ തയ്യാറായവളാണവൾ. പുരാവൃത്തങ്ങളിലെ നീതി ശൂന്യത കണ്ടെത്തുകയും അതിലൂടെ വർത്തമാനകാല കഠിനതകളെ ആവിഷ്കരി ക്കുകയുമാണ്, ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ, പെരുന്തച്ചൻ, വൈശാലി എന്നീ തിരക്കഥകളിലൂടെ എം.ടി. ചെയ്യുന്നത്. എന്നാൽ ദയയിൽ മിത്തിന്റെ സാധ്യതകളെ സമർത്ഥമായി ഉപയോഗി ക്കുകയാണ് എം.ടി. ചെയ്തത്.

ദയ എന്ന തിരക്കഥയിൽ എം.ടി. സൃഷ്ടിച്ച കഥാപാത്രങ്ങളേയും അവരുടെ സംഭാഷണങ്ങളേയും കുറിച്ച് ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്. തിരക്കഥയിൽ നിരവധി കഥാപാത്രങ്ങൾ ഉണ്ടെങ്കിലും ദയ എന്ന കഥാപാത്രത്തിന്റെ നിഴലായി നിൽക്കാനെ അവർക്കു കഴിയുന്നുള്ളൂ. സ്വത്വം വീണ്ടെടുക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെക്കുറിച്ച് പ്രത്യേകമായ പഠനവും ഈ അധ്യായത്തിലുണ്ട്.

ദയ എന്ന തിരക്കഥയിൽ എം.ടി. മിത്തിനെ ഉപജീവിക്കുന്നതിനോടൊപ്പം പുതിയ മിത്തിനെ സൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെ മന്ത്രമണലും തൂവലും എന്ന മിത്തിന് തിരക്കഥയിൽ വലിയ പ്രാധാന്യമാണുള്ളത്.

ഈ അധ്യായത്തിൽ ചർച്ച ചെയ്ത വസ്തുതകളെ ഇങ്ങനെ സംഗ്രഹിക്കാം. കുട്ടികളെ കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് നിർത്തി കൊണ്ട് കഥ പറയാൻ എം.ടി. യ്ക്ക് പ്രത്യേകമായൊരു സിദ്ധിയുണ്ട്. കുട്ടികളുടെ കാഴ്ചപ്പാടുകളിലൂടെ നേരിട്ടോ, മുതിർന്നതിനു ശേഷം ബാല്യകാലത്തെക്കുറി ച്ചോർക്കുന്ന രീതിയിലോ, എം.ടി. നിരവധി കഥകൾ എഴുതിയിട്ടുണ്ട്. ബാല സാഹിത്യ കൃതികൾ എന്ന് എടുത്തു പറയാവുന്നത് 'മാണിക്യക്കല്ല്, തന്ത്രക്കാരി, ദയ എന്ന പെൺകുട്ടി' എന്നീ മൂന്നു കൃതികളാണ്. ചെറുകഥാകൃത്തും, നോവലിസ്റ്റും, തിരക്കഥാകൃത്തുമായ എം.ടി.യും, ബാലസാഹിത്യകാരനായ എം.ടി. യും മിക്കവാറും ഒരോ തലത്തിൽ വർത്തിക്കുന്നു. ഇപ്പറഞ്ഞ മൂന്നു കൃതികളിലും തിരിച്ചറിയപ്പെടാതെ പോകുന്ന വ്യക്തിത്വങ്ങളുടെ കഥയാണ് ആവിഷ്കൃതമാക്കുന്നത്. അന്തിമ വിജയം നന്മയ്ക്കാണ് എന്ന് സമർത്ഥിക്കുന്ന ഈ തിര ക്കഥ തികച്ചും സ്ത്രീപക്ഷ രചനയാണ്.

ആയിരത്തൊന്നു രാവുകളിൽ സുൽത്താൻ ഷാഹരിയാറിനെ കഥകൾ പറഞ്ഞ് ആകാംഷയുടെ മുൾമുനയിൽ നിർത്തിയാണ് ആയിരത്തൊന്നു രാവുകൾ ഷഹറസേദ് തള്ളി നീക്കിയത്. അങ്ങനെ അവൾ തന്റെയും, തന്റെ കാലഘട്ടത്തിലെ അനേകം കന്യകമാരുടേയും ജീവൻ രക്ഷിച്ചു. ഷഹറസേദ് പറഞ്ഞ കഥയിലെ പണ്ഡിതയായ അടിമപ്പെണ്ണാകട്ടെ, സ്വജീവിതത്തെ ജാമ്യം വെച്ചുകൊണ്ട് തന്റെ യജമാനനെ രക്ഷിക്കുകയും സ്വയം രക്ഷ നേടുകയും ചെയ്തു. ഷഹറസേദിനും, ദയയ്ക്കും ഒടുവിൽ അർഹതപ്പെട്ടത് കിട്ടി എന്നു പറയുമ്പോഴും, ഇവരുടെ കഥയിലൂടെ ഒരു വിധേയന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യം മാത്രമേ വർത്തമാനകാല മനുഷ്യനുള്ളൂ എന്ന് എം.ടി. നമ്മെ ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

ഏഴാമധ്യായമായ ഉപസംഹാരം ആദ്യത്തെ ആറ് അധ്യായങ്ങളിലൂടെ ഉരുത്തിരിഞ്ഞു വന്ന കണ്ടെത്തലുകളുടേയും നിഗമനങ്ങളുടേയും ക്രോഡീകരണമാണ്.

വടക്കൻപാട്ടിലെയും, ഇതിഹാസത്തിലെയും, ഐതിഹ്യത്തിലെയും, അറബിക്കഥകളിലേയുമെല്ലാം മിത്തുകളെ പൊളിച്ചെഴുതിയാണ് യഥാക്രമം ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ , വൈശാലി, പെരുന്തച്ചൻ, ദയ തുടങ്ങിയ തിരക്കഥകൾ എം.ടി. രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. എം.ടിയുടെ മറ്റു കൃതികളുടെ സ്ഥായിഭാവങ്ങൾ ഈ തിരക്കഥകളിലും കാണാം. മറ്റു തിരക്കഥകളെ അപേക്ഷിച്ച് പ്രസ്തുത തിരക്കഥകൾ ആസ്വാദകരുടെ ശ്രദ്ധ നേടുകയും ചെയ്തു. സമൂഹ മനസ്സിൽ ഉറച്ചു പോയ ചില സങ്കൽപങ്ങളെ മാറ്റിമറിച്ചപ്പോൾ ആസ്വാദമനസ്സിൽ ഒരു പിടച്ചിൽ ഉണ്ടായി.

ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ എന്ന തിരക്കഥയിൽ ചതിയനും, ദുഷ്ടനും, കാമവെറിയനുമെന്ന് മുദ്ര കുത്തപ്പെട്ട ചന്തുവിന്റെ നൊമ്പരമുണർത്തുന്ന വേറിട്ടൊരു ചിത്രം വരയ്ക്കാനാണ് എം.ടി. വാസുദേവൻ നായർ ശ്രമിച്ചത്. ചന്തു കാമവെറിയനല്ല മറിച്ച് സ്നേഹം കൊതിക്കുന്നവനും അതു നിഷേധിക്കപ്പെട്ടവനുമാണെന്ന് എം. ടി. ചിത്രീകരിച്ചു. ചതിയനെന്നു മുദ്ര കുത്തപ്പെട്ട ചന്തു ആരേയും ചതിച്ചിട്ടില്ലെന്നു മാത്രമല്ല ജീവിതത്തിലുടനീളം ചതിക്കപ്പെ ടുകയായിരുന്നുവെന്ന് എം.ടി. സ്ഥാപിച്ചു. ചന്തുവിന്റെ ജീവിതത്തിലെ ഏറ്റവും തീക്ഷ്ണമായ

വൈകാരികാനുഭവം ഉണ്ണിയാർച്ചയോടുള്ള പ്രണയാഭിനിവേശമാണ്. അതു ചതിയിലൂടെ അട്ടിമറിച്ചവർ തന്നെയാണ് യഥാർത്ഥ ചതിയന്മാരെന്ന് എം.ടി. ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

ധീരവീര പരാക്രമങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിലും അങ്കം തൊഴിലാക്കിയ ചേകവ കുലത്തിന്റെ ദൈന്യം ഒരു ദു:ഖത്തിന്റെ നിഴൽപ്പാടായി അവശേഷിക്കുന്നുണ്ട്. ആർക്കോ വേണ്ടി അങ്കം വെട്ടി ജീവിക്കാനോ മരിക്കാനോ ബാധ്യസ്ഥരായ ചേകവന്മാരിൽ ഒരു ചാവേർ പടയാളിയുടെ മനസ്സു കാണാൻ എം.ടി.ക്ക് കഴിഞ്ഞു.

കേവലം അസൂയകൊണ്ട് സ്വന്തം മകനെ ഉളി വീഴ്ത്തിക്കൊല്ലുക എന്ന, ഒരു തരത്തിലും മാപ്പർഹിക്കാത്ത കുറ്റം ചെയ്ത പെരുന്തച്ചനെ മിത്തിന്റെ അന്ധകാര ഗർത്തത്തിൽ നിന്നുയർത്തി വിദഗ്ധവും യുക്തിസഹവുമായ അപഗ്രഥനത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ സുസമ്മതനും, സമാരാധ്യനും എന്ന നിലയിലേയ്ക്ക് പെരുന്തച്ചനെ പ്രതിഷ്ഠിച്ചു എം.ടി. അദ്ദേഹം പെരുന്തച്ചന്റെ ആത്മനൊമ്പരങ്ങളും കാലഘട്ടത്തിന്റെ സങ്കീർണ്ണതകളും തിരക്കഥയിലൂടെ വരച്ചുകാണിക്കുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു.

പറഞ്ഞുപഴകിയ പെരുന്തച്ചൻ കഥയിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായ തിരക്കഥയിൽ പെരുന്തച്ചനെ കൊലയ്ക്ക് പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന പ്രധാന ഘടകം മകന്റെ തരത്തിന് യോജിക്കാത്ത രീതിയിലുള്ള പ്രണയമാണ്. ജീവിതത്തിലിന്നേവരേയും എല്ലാ വെല്ലുവിളികളേയും പ്രതിസന്ധികളേയും അതിജീവിച്ച പെരുന്തച്ചന്, മകനുയർത്തിയ ആശയപരമായ വെല്ലുവിളികൾ നേരിടാൻ കഴിഞ്ഞില്ല.

അസൂയ കൊണ്ടല്ല, അസ്വസ്ഥതയും വേദനയുംകൊണ്ടാണ് പെരുന്തച്ചൻ മകന്റ കഴുത്തിലേയ്ക്ക് ഉളി പായിച്ചത്. മിത്തിൽനിന്നും ഇതിവൃത്തം സ്വീകരിച്ചു തിരക്കഥ എഴുതിയ എം.ടി. എല്ലാ ചോദ്യങ്ങൾക്കും മറുപടി നൽകിക്കൊണ്ട് ആ മിത്തിനെ മറികടക്കുകയാണു ചെയ്തത്.

വൈശാലി എന്ന തിരക്കഥ ഒരു സ്ത്രീപക്ഷരചനയാണ്. ഋശ്യശൃംഗനെ ഒരു നിമിത്തമായി കണ്ടുകൊണ്ട് കഥാന്ത്യത്തിൽ, കാര്യപ്രാപ്തിക്കു ശേഷം അവഗണിക്കപ്പെടുന്ന വൈശാലിയെ എം.ടി. മുഖ്യകഥാപാത്രമാക്കിയപ്പോൾ കഥ ഋശ്യശൃംഗന്റേതാകുന്നതിനു

പകരം വൈശാലിയുടേതായി. മൂലകഥയിൽ ഋശ്യശൃംഗനെ നാട്ടിലെത്തിച്ച വൃദ്ധ വേശ്യയേയും കൂട്ടുകാരേയും പറ്റി ഒന്നും പറയുന്നില്ല. തിരക്കഥയിൽ അവരെക്കുറിച്ചാണ് എം.ടി. പറയുന്നത്. അവരെ അനാഥരാക്കിയ സാഹചര്യത്തെക്കുറിച്ചാണ് എം.ടി. പറയുന്നത്.

ജീവിതത്തിൽ ഇന്നേ വരെയില്ലാതിരുന്നത് നേടാൻകൊതിച്ച് അതിനുവേണ്ടി അമ്മയുടെ വാക്കനുസരിച്ച് ഇറങ്ങിത്തിരിച്ച വൈശാലിക്ക് ഒന്നുംനേടാനായില്ലെന്നുമാത്രമല്ല അതുവരെ ഉണ്ടായിരുന്നത്- അമ്മയും ചാരിത്രവും നഷ്ടപ്പെടുകയും ചെയ്തു. ഏതു വ്യവസ്ഥിതിയിലും ഭരണകൂടങ്ങളുടെ പ്രവർത്തനം ഒരുപോലെയാണെന്ന് മിത്തിന്റെ അകപ്പൊരുൾ കണ്ടറിഞ്ഞ എം.ടി. വൈശാലിയുടെ അനുഭവത്തിലൂടെ നമുക്ക് കാണിച്ചു തരുന്നു.

അറിവും അധികാരവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം വൈശാലിയിൽ തെളിഞ്ഞു കാണാം. വൈശാലിയിൽ സ്ത്രീകൾ ഭരണാധികാരികൾക്ക് അധികാരം നിലനിർത്താനുള്ള ഉപകരണങ്ങളാണ്. സ്ത്രീ എന്നൊരു വർഗ്ഗം ഉണ്ടെന്നു പോലും അറിയിക്കാതെയാണ് വിഭാണ്ഡകൻ മകനെ വളർത്തിയത്. മിത്തിക് സങ്കൽപ്പത്തിൽ സ്ത്രീ വിളഭൂമിയാണ്; ബീജങ്ങളേറ്റു വാങ്ങുന്ന ഗർഭപാത്രങ്ങൾ. വിത്തു വിതക്കാൻ മാത്രമായ വയലുകൾ. സ്ത്രീ സങ്കൽപ്പങ്ങൾക്ക് സ്നേഹത്തിന്റേയും ത്യാഗത്തിന്റേയും പല ഭാവങ്ങളുണ്ടെന്ന് എം.ടി. ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. തപം മുടക്കാൻ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടവൾ തന്നെയാണ് വംശം നില നിർത്തുന്നത് എന്ന സത്യം ഋശ്യശൃംഗൻ അറിയുന്നു.

വൈശാലിയിലെ സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങളായ വൈശാലിയും മാലിനിയും കഥയിലെ പ്രത്യക്ഷതലത്തിലുള്ള കഥാപാത്രങ്ങൾ എന്നനിലയിൽനിന്നു വളർന്ന്, കഥാഘടനയിൽ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്ന സവിശേഷ രൂപമായും, കേന്ദ്രബിംബമായും ആദിപ്രരൂപമായും പരിണമിക്കുന്നു.

എം.ടി.യുടെ ബാലസാഹിത്യ കൃതിയായ 'ദയ എന്ന പെൺകുട്ടി' എന്ന കൃതിയുടെ തിരക്കഥാ രൂപമാണ് ദയ. ചെറുകഥാകൃത്തും നോവലിസ്റ്റും തിരക്കഥാകൃത്തുമായ എം.ടി.യും, ബാലസാഹിത്യകാരനായ എം.ടിയും മിക്കവാറും ഒരേ തലത്തിൽ വർത്തിക്കുന്നു. ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ, പെരുന്തച്ചൻ, വൈശാലി എന്നീ തിരക്കഥകളെ അപേക്ഷിച്ച് മിത്തിന്റെ

സാധ്യതകളെ ഏറ്റവും കൂടുതൽ ഉപയോഗിച്ച തിരക്കഥയാണിത്.

നമ്മുടെ മൂല്യബോധവും സദാചാരസമ്പ്രദായവും സംസ്കാരവും സാഹിത്യവും സ്ത്രീയോട് പുലർത്തിയ സമീപനങ്ങൾക്ക് വ്യത്യാസമില്ല. കരുത്തും ബുദ്ധിയുമുള്ളവർ പോലും എവിടേയും ആർക്കൊക്കെയോ കീഴടങ്ങുന്നു. വിധേയന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യം മാത്രമേ വർത്തമാനകാല മനുഷ്യനുള്ളൂ എന്ന സത്യം മിത്തിന്റെ അടിത്തറയിൽ നിന്നു കൊണ്ട് ഈ തിരക്കഥാകൃത്ത് നമ്മെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു.

വളർത്തി വലുതാക്കി വിദ്യ പഠിപ്പിച്ച കണ്ണപ്പച്ചേകവരോട് ചന്തുവിന് മരണം വരെ വിധേയത്വമായിരുന്നു. ഉണ്ണിയാർച്ചയോട് ചന്തുവിന് അതിലേറെ വിധേയത്വമാണ്. വിവാഹിതയായതിനു ശേഷവും ഉണ്ണിയാർച്ച ക്ഷണിച്ചപ്പോൾ ചന്തു പാതിരാത്രിയിൽ പുഴ നീന്തി എത്തി. ചന്ത്വാങ്ങളയുടെ പെണ്ണായിരുന്നോളാം എന്നു പറഞ്ഞപ്പോൾ അതു വിശ്വസിച്ച് ആരോമലിനു തുണ പോയതും ഉണ്ണിയാർച്ചയോടുള്ള വിധേയത്വം കൊണ്ടാണ്.

തന്റെ കളിക്കൂട്ടുകാരനായ മാമ്പറ്റ ഉണ്ണിത്തമ്പുരാനോടും തമ്പുരാട്ടിയോടും പെരുന്തച്ചന് കടുത്ത വിധേയത്വമാണ്. തന്റെ പണിയേക്കുറിച്ച് ആരെങ്കിലും രണ്ട് നല്ല വാക്കു പറഞ്ഞാൽ പെരുന്തച്ചൻ അവരുടെ കൂടെപ്പോകും. തന്റെ ആത്മസുഹൃത്തിന്റെ മാനം കാക്കാൻ പെരുന്തച്ചൻ സ്വന്തം മകനെപ്പോലും ഇല്ലാതാക്കുന്നു. തന്റെ മുഖം ധ്യാനിച്ച് ശിൽപം കൊത്തുന്ന ആരാധകനായ പെരുന്തച്ചനോട് ഭാർഗവിത്തമ്പുരാട്ടിക്ക് ഉള്ളിന്റെ ഉള്ളിൽ വിധേയത്വമുണ്ട്. നിസ്വനും ആത്മനിന്ദ അനുഭവിക്കുന്നവനുമായ തമ്പുരാന് തമ്പുരാട്ടി യോടുള്ള വിധേയത്വം കിടപ്പറയിൽ പോലും അവസാനിക്കുന്നില്ല. സ്നേഹിക്കാനും, സ്നേഹിക്കപ്പെടാനുമുള്ള നെട്ടോട്ടത്തിൽ താൽക്കാലികമായെങ്കിലും ഒരിടവും, മനവും നൽകിയവരോട് ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥയിലേയും പെരുന്തച്ചനിലേയും കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് വിധേയത്വമുണ്ട്. വ്യക്തി എന്ന നിലയിൽ ധീരരും അത്ഭുതങ്ങൾ പ്രവർത്തിക്കുന്നവരുമാണ് ഇതിലെ മുഖ്യ കഥാപാത്രങ്ങൾ.

വൈശാലിയും മാലിനിയും ദയയുമെല്ലാം അഭിമാനത്തിനും അംഗീകാരത്തിനും വേണ്ടി സ്വയം വിൽക്കാൻ തയ്യാറായവരാണ്. ലോമപാദ മഹാരാജാവിനോട് എന്തു ചോദിച്ചാലും

ലഭിക്കുമായിരുന്ന സാഹചര്യത്തിൽ തന്റെ മകളുടെ പിതൃത്വം ഏറ്റെടുത്ത് സമൂഹമധ്യത്തിൽ അംഗീകരിക്കണം എന്നാണ് മാലിനി ആവശ്യപ്പെട്ടത്. ലോമപാദനെന്ന തന്റെ പഴയ കാമുകൻ മുന്നിൽ നിന്നു കെഞ്ചിയപ്പോൾ ഒന്നും ചോദിക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ല.

അനാഥയായ തന്നെ വളർത്തിയ യജമാനന്റെ മകനു വേണ്ടി സ്വയം വിൽക്കാൻ ദയ തയ്യാറായി. കഠിന പ്രയത്നം ചെയ്ത് അയാളെ വീണ്ടെടുത്ത ദയ ഉപകാരസ്മരണകളോടെ അയാൾക്ക് വിധേയനായിത്തീരുകയാണ്.

ചന്തുവും, പെരുന്തച്ചനും വൈശാലിയും, ദയയുമെല്ലാം കഠിനപ്രയത്നം നടത്തിയവരാണ്. എങ്കിലും അവരെ ഇത്തരം സാഹചര്യങ്ങളിൽ കൊണ്ടെത്തിച്ചത് ചെറുപ്പത്തിലേയുള്ള മാതാപിതാക്കളുടെ അഭാവമോ, നഷ്ടമോ ആണ്. ചന്തുവിന് ചെറുപ്പത്തിലെ അച്ഛനും അമ്മയും നഷ്ടമായി. പെരുന്തച്ചന് മാതാപിതാക്കളുടെ കരുതലും സ്നേഹവും ലഭിച്ചില്ല. പെരുന്തച്ചന്റെ മകനും ഇതേ അനുഭവം തന്നെയാണ്. മകനുണ്ടായപ്പോൾ തന്നെ ഭാര്യ മരിച്ചു പോയ പെരുന്തച്ചൻ മകനെ കാര്യമായി ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നില്ല. തെരുവിൽ വളർന്ന വൈശാലിക്ക് അച്ഛനാരാണെന്ന് അറിയില്ല. അടിമപ്പെണ്ണായ ദയയ്ക്ക് മാതാപിതാക്കളുടെ മുഖം പോലും ഓർമ്മിച്ചെടുക്കാനാവുന്നില്ല. ഇത്തരം അനാഥത്വം നൽകിയ കയ്പേറിയ അനുഭവങ്ങളുമായാണ് ഇവരെയെല്ലാം അസ്വസ്ഥരും വിധേയരുമാക്കിത്തീർത്തത്.

മിത്തുകൾ ഇങ്ങനെ പുനരാഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്ന ഒരു വടക്കൻ വീരഗാഥ, പെരുന്തച്ചൻ, വൈശാലി, ദയ എന്നീ തിരക്കഥകളിലൂടെ വർത്തമാനകാലമനുഷ്യന് ഒരു വിധേയന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യം മാത്രമേ ഉള്ളൂ എന്ന് ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. കാലത്തിന്റെ മുദ്രകൾ ഏറ്റുവാങ്ങിയിട്ടുള്ള മിത്തിനെ ഇതിനായി ഉപയോഗിച്ചപ്പോൾ, ഇതിലെ ഉത്തരം കിട്ടാത്ത ചോദ്യങ്ങൾക്ക് ഉത്തരവും, യുക്തിയില്ലായ്മയ്ക്ക് യുക്തിയും എം.ടി. കണ്ടെത്തി. അങ്ങനെ ചന്തുവും, പെരുന്തച്ചനും, വൈശാലിയും ദയയുമെല്ലാം ഇക്കാലഘട്ടത്തിലും പ്രസക്തരായിത്തീർന്നു.

മിത്തുകൾ ഇങ്ങനെ വ്യഹാരിച്ച് ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിലൂടെ എം.ടി. യുടെ ഈ തിരക്കഥകൾ മറ്റ് തിരക്കഥകളിൽ നിന്ന് വേറിട്ട് നിൽക്കുന്നു. തിരക്കഥാ രചനെയക്കുറിച്ച്

പുതിയ ധാരണകൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനും, എം.ടി.യുടെ രചനാരീതിക്ക് സാധിച്ചു. പുരാവൃത്തങ്ങൾ സമൂഹമനസ്സിൽ രൂഢമൂലമാക്കിയിരുന്ന അറിവുകളെ നവീകരിക്കുന്നതിനും പുതിയ ഉണർവ്വുകളിലേയ്ക്ക് സമൂഹബോധത്തെ നയിക്കുന്നതിനും ഈ തിരക്കഥകൾക്ക് സാധിച്ചിട്ടുണ്ട്. ചലച്ചിത്രമെന്ന ദൃശ്യമാധ്യമത്തിന്റെ സാധ്യതകളെ പരമാവധി സ്വാംശീകരിച്ചു കൊണ്ടുള്ള എം.ടി.യുടെ തിരക്കഥാനിർമ്മിതിയാണ് അതിന് സഹായകമായി വർത്തിക്കുന്നത് എന്നതിൽ സംശയമില്ല. ഈ രചനാരീതി അനുകരണീയവും പുതിയ സാധ്യതകളിലേയ്ക്ക് വഴി തുറക്കുന്നതുമാണ്.